

DOSSIÊ

João Paulo Queiroz

Arte e legitimação: do discurso à retórica ideológica

Resumo

Os circuitos de legitimação artística têm vindo a ser modificados e substituídos por novos intervenientes e novas agências. Por um lado, pode-se elencar a "estética relacional", e o descentramento observado no "altermodernismo" (Nicolas Bourriaud). Por outro lado, o papel modernista das academias e as respetivas inércias de reação às vanguardas cederam há décadas o seu lugar a um "paradigma Bolonha" de aprendizagem ao longo da vida, a par com o fortalecimento das competências discursivas, quer de alunos quer de professores (a articulação puzzle entre licenciaturas, mestrados e doutoramentos). No campo dos públicos, a sua inclusão como suporte relacional veio a criar novas plataformas de interação e de instituição social, assentes em fórmulas informais e mais interativas: as associações, os coletivos, os jovens curadores. Todo este movimento pode ser enquadrado na chamada "viragem educativa" que se caracteriza por se centrar no público e na sua criação - ou educação - recorrendo às instituições de salvaguarda (museus, serviços educativos, fundações), ou também às escolas e institutos de arte (a formação ao longo da vida dos profissionais artistas, ou ainda aos novos agentes (as cidades, as residências artísticas, as intervenções no poder local).

Palavras-chave

Educational turn. Alter Modern. Viragem educativa. Arte e Revolução. Curadoria.

Como citar:

QUEIROZ, João Paulo. Arte e legitimação: do discurso à retórica ideológica. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-12, jan.-jun. 2017. **e-ISSN** 2179-8001. **DOI:** <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.76390>

INTRODUÇÃO

Num panorama global, pode-se afirmar que há uma tendência ou uma ênfase colaborativa que atravessa os discursos artísticos de produção e de disseminação, incluindo também as lógicas que reorganizaram o ensino artístico especializado e os discursos curatoriais. Com o surgir de novas agências que se originam dentro do próprio processo artístico onde tem vindo a ganhar visibilidade o enquadramento de intervenções dentro de uma "estética relacional", a que se adiciona um descentramento observado no "*Alter Modern*" (BOURRIAUD, 2009), que tem vindo a afirmar uma busca de novos centros, uma convocação de novos suportes e matérias, e uma tendência geral em que as fronteiras do género (ex. "pintura", "escultura", "vídeo-arte", etc.) perderam a sua importância categorizadora em benefício de uma funcionalidade relacional que organiza a constituição das obras.

Por outro lado, as academias viram o seu papel modernista ser substituído, pela multiplicação de níveis formativos (processo de Bolonha, que reformou o ensino superior na Europa, os programas de mobilidade, a aprendizagem a longo da vida, os *curricula* por créditos com crescente mobilidade vertical e horizontal) fizeram com que o argumentário anti-académico deixasse de ser aplicável: o aluno de artes não frequenta uma academia, mas três ou mais ao longo da sua formação de nível superior, com múltiplas oportunidades de mobilidade e de construção curricular. Ao mesmo tempo existe uma exigência crescente quanto às competências discursivas, quer dos alunos quer dos professores (a entrada das academias nas universidades criou percursos profissionais mais logocêntricos e exigentes, pontuados por múltiplas avaliações externas, exigência na produção académica e inúmeras provas concursais).

Ao mesmo tempo os discursos contemporâneos, sobretudo depois dos anos 60, têm vindo a utilizar a repetição como recurso expressivo, e a metalinguagem como processo: a arte é seu próprio referente (GOMES, 2012), e as propostas estabelecem com o público um jogo de mensagens, como se tratasse de uma *private joke* entre artista, o manancial da arte reproduzida e legitimada, e o novo público conhecedor de uma expressividade pop e com cultura mediática cada vez mais densa (CORONA, 2016). Assim o ecletismo criativo é

explorado em rumos divergentes com pontos de afinidade, como nos rizomas da referencialidade mestiça pós-moderna e iterativa (CATANI, 2007; SALVATORI, 2017; CUNHA, 2016).

Também a inclusão de públicos como suporte relacional às intervenções artísticas (da arte pública ao design social, das exposições colaborativas aos serviços educativos mais implicados) veio criar plataformas de interação e de instituição, mais interativas: as pequenas associações e coletivos adquiriram preponderância, e os artistas de há pouco transformam-se, de modo orgânico, em agenciadores e curadores. Cada vez mais o artista assimila as tarefas de um curador, gerindo exposições, intervenções e performances, manifestações e colaborações.

O *topos* modernista da crítica de arte, antes estabelecida como *gatekeeper* vai ceder a sua influência a novas entidades inseridas nas lógicas da gestão e do mercado: um gestor de eventos, um programador que agencia *sponsors* ou que seleciona aquisições institucionais. O crítico de arte é desalojado dos jornais e da imprensa, e tende a ser substituído por "comissários" com interesses mais declarados em iniciativas que promovem.

A arte contemporânea assume disposições onde se começa a tornar mais visível a reprodução do circuito económico numa reedição dos conceitos de "resistência" e de "incorporação" numa recodificação do poder (HALL, 1980). No meio desta atualização joga-se a reprodução astuciosa do poder: as táticas de incorporação dos artistas nos discursos dominantes fazem-se pelas coleções, pelos museus, pelos circuitos de notoriedade que se modificaram na forma e que conformam os conteúdos em torno de uma tendência global.

PERGUNTA: ARTE E REVOLUÇÃO

Ao mencionar ideologia, poder, resistência e incorporação, tornar-se-á pertinente mencionar-se a seguir conflitos, lutas de poder, revolução, no que respeita às retóricas, artísticas. Trata-se de legitimar permanentemente o poder através de novos discursos, novas formas, novos agentes.

Mas a implicação na revolução e na política é uma ocupação recente para a arte. Não tem mais de dois ou três séculos, talvez coincidentes com o 'novo regime' da República Francesa – sem contar com a mais antiga arte política imemorial. Com efeito o período da revolução francesa convoca alguns artistas, na efervescência de desenhar a nova dignidade do cidadão em o elevar às alturas dos enquadramentos académicos. Afirma-se, é certo, um olhar organizador de uma sociedade mais perfeita. São exemplo as pinturas e desenhos de David, o "Serment du jeu de paume" ("o juramento da sala de jogo da pela", de 1791) que poderá ser uma primeira instância de um documento que se afirma

politicamente no sentido de modificar a sociedade. Também a "morte de Marat," de 1793, eleva ao lugar da grande arte um incidente mais ou menos fútil e com nada de heroico (a morte do publicista Marat às mãos de uma mulher perturbada, enquanto estava no banho). Abre-se caminho a um posicionamento militante, aos discursos plásticos que visam um olhar desacomodado, ou mesmo chocante (Goya, Delacroix, Courbet).

De certo modo as artes encontram um longo programa na luta de classes, ou para a suavizar, nas oposições entre jacobinos e girondinos, ou, ao mesmo tempo, liberais e absolutistas. A planificação e a regulação centralizada, do gosto iluminista era recente assim como a centralidade das artes em torno do ideal da elevação académica, por Le Brun e Poussin: a Academia tinha pouco mais de cem anos (1648). É certo que o Estado emergira no absolutismo iluminado através da planificação centralizada e da normalização da sua organização geral. As artes tornam-se menos religiosas, mais civis, e convergem para o Estado, como representações do poder absoluto de direito divino: os jardins de Versailles, as pinturas segundo as hierarquias da Academia, esta agora patrocinada pelo Rei. A arte deve ser "clara e distinta" preenchendo os requisitos do desenho, do colorido, da iluminação, da composição. Mas acima de tudo a elevação temática, o *grand goût*, desloca os motivos profanos para a legitimação erudita de gosto clássico. Estabelecem-se padrões iconográficos exigentes e constrói-se um olimpo imaginário preenchido do que é representável e valorizável nas galerias do Rei, o que é compaginável com os padrões do novo despotismo iluminado. Das epopeias clássicas ou bíblicas, a pintura reproduz o que se imagina tentando ilustrar numa só cena cuidadosamente composta toda uma história completa e sequenciada. O gosto narrativo torna-se mais complexo e exigente no que diz respeito a expressões patéticas, a torsões anatómicas. A perfeição do gosto reproduz a perfeição do Estado, a disciplina, uma novidade, lança mão das coreografias pintadas, ou desempenhadas nas danças da corte. Os gestos significam, os mais pequenos, estendendo-se às mínimas regras da etiqueta, como um eterno cerimonial protocolar do *lever* de Louis XIV (*le petit lever*, *le grand lever*). As artes acordam do mesmo modo, hierarquizado, composto, organizado, sofisticado e jogam-se em retóricas elevadas que elevam o seu patrocinador Real. O contexto é heróico.

PERGUNTA: A REVOLUÇÃO É APOLÍNEA

Então como é que a revolução chega às artes? Precisamente por as artes se apresentarem de modo tão modelar e exigente, tão elevado e erudito, tão diferenciado e distante, tão excelente de tema, de desenho e de cor.

As academias são salas de ensaio retórico para uma grandeza vacante. Vão ser chamadas a fornecer novos espelhos da perfeição programática

sonhada. Os artistas vão reivindicar a representação apolínea da revolução, que se deseja um triunfo da razão, perfeita como as artes decorativas, e como as alamedas de Versailles. Os sábios, que querem reorganizar a sociedade em direção à igualdade da cidadania, continuam a procurar as imagens e os sons da nova sociedade, onde há juramentos, bandeiras, bravura, resgate de oprimidos, anúncios de concórdia, e imperadores que salvam.

Depois desta "privatização" da arte, que coincide com a abertura do Museu – agente republicano de ilustração dos cidadãos agora iguais – teremos uma mudança temática gradual de gosto e de temas. A pintura prefere um "Massacre de Chios" (Delacroix, de 1824) evocador da guerra de independência grega e que se refere a um episódio ocorrido no ano anterior, com dimensões "políticas" (260 × 325cm). A revolução chega à pintura, a implicação convoca os intelectuais para as mais nobres contendas, a política torna-se apolínea. O Salon fornece o veículo, o palco onde se preparam as revoluções que se seguem. Prefere-se também o sofrimento dos iguais, a oração dos humildes, ao retrato dos ambientes nobres. O realismo encontrará Courbet que reivindica um "realismo" actual, aqui e agora, contra a fábula académica.

Isto para refletir sobre a arte e a sociedade: porque é a arte tão central à revolução? Sê-lo-á ainda hoje?

PERGUNTA: UM CUBO QUE SE DIGERE LENTAMENTE A SI PRÓPRIO

Hoje encontram-se várias formulações de intervenção política, pela matriz colaborativa. A arte convoca os corpos reais e os seus adereços de consumo vão.

Intervém-se através de objetos a que normalmente não prestamos atenção: gelo, sal, pedras, argila, destroços. É o paradigma de apropriação, de ressignificação, de deslocamento, de metonímia. Intervenções de artistas interpelam através de uma economia simbólica, alternativa ao circuito dos objetos, que advém da inversão dos valores das coisas de consumo. A descontextualização e recontextualização opera-se na câmara branca, no dispositivo modernista. O "Cubo" digere lentamente a sua dissolução crítica (O'DOHERTY, 2002) através de instalações multiformes. É verdade que o processamento é lento, majestoso: não se digere a grande arte de modo rápido.

É esta a apropriação de vestígios, entulhos, restos industriais e comerciais, *ready-mades*, matérias-primas, extensões materiais e conceptuais de redes conectivas. Demorada: recorda-se a intervenção pioneira das colagens cubistas, das assemblages e instalações de Duchamp, das justaposições Fluxus, das apropriações POP, das conexões sistemáticas da Arte Povera, da Arte conceptual e de um contemporâneo mais pós-conceptual, das derivas *net art*, *glitch art*, vídeo arte, todas esta a encerrarem uma atitude de deslocamento - agindo

no eixo paradigmático, associativo, metafórico, para usar a terminologia estruturalista.

Falamos dos posicionamentos retóricos que relacionam as matérias e os sentidos. A coisa aqui parece ser mais simples: joga-se nos objetos contaminados por investimento cultural. A infraestrutura marxista assentará, na arte, na superestrutura para uma nova relação de produção que parece ser onde a arte gosta de se jogar (MARTINS & ALMEIDA, 2013). Os significados dos objetos são os significantes da arte, não para uma deriva retórica, mas para um "ataque retórico" que se encarna nas últimas décadas e que parece estar cada vez mais adotado como estratégia de construção de sentido.

PERGUNTA: REVOLUÇÃO E PARTICIPAÇÃO DO CORPO

No panorama geral, as coisas são chamadas ao centro (MEANA, 2001). Colocadas como novos centros por descentramentos sistemáticos os discursos são evidenciados e instituem-se como planos de expressão: as leituras serão metalinguísticas e exigem cada vez mais participação do espectador (PILLAR, 1999).

O resultado pode ser ambivalente: mais significado, mais resistência, mais aderência a um pensamento crítico, ou o seu oposto, mais significado, mais aderência a uma incorporação dominante e acrítica. Neste ponto parece arriscado vaticinar se a deriva é totalmente orientada pelo reforço de um sistema de validação, ou se é geradora de verdadeiras e novas perspectivas sobre o mais difícil, o humano.

Usar a arte, vestir a arte, estender a arte pelo corpo, inscrever os corpos na arte. Este desígnio é muito contemporâneo e ao mesmo tempo poderá ser uma deriva neo-romântica: o corpo é frágil, é tísico, é álgido, é fetichizado, é morto, é exposto como relíquia de um desejo de memória, é objeto de um olhar algo orientalista. Deseja-se um corpo em transe, não existente, Pigmalião, digitalizado (NICOLAIEWSKY, 2012).

PERGUNTA: RESISTÊNCIA OU INCORPORAÇÃO

Os discursos do corpo podem ser construtores de identidades e testemunhos de uma desconformidade entre os significantes e os conteúdos cada vez mais binários, *bit maps* que dispensam os corpos. Mas são os corpos que contam, que sentem, que recordam, que observam, que se localizam na paisagem.

As retóricas necessitam de momentos de produção e de reconhecimento, as suas "gramáticas" (VERÓN 1980; 1999) que lhe são exteriores, mas as conformam.

Os discursos da arte são eles mesmos retóricas inseridas em gramáticas de produção, a montante, e sujeitas às gramáticas de reconhecimento, das

quais estes artigos também fazem parte, a par da receção continuada da obra. Sendo certo que uma e outra gramática (de produção e de reconhecimento) são ambas portadoras de imputação ideológica, de manifestação do poder, de "astúcia" da sua reprodução (FOUCAULT, 1994), não é menos verdade que existe uma assimetria nesses momentos: a produção está conformada por estruturas de produção, de relação e quadros de conhecimento que se fecham no tempo definido, enquanto que no reconhecimento o processo permanece em aberto para sempre (HALL, 1980).

Surpresa que nos espera no final da revolução, o refluxo conservador, que recorda o sabor das antigas inquietações. A política de hoje é muito rápida, cheia de *pathos*, de emoções instantâneas e virais. As campanhas fazem-se com *tweets*. As emoções epidérmicas ocupam a totalidade de uma paisagem doente, infirme, digitalizada (QUEIROZ, 2016).

Assim parece mais difícil uma tábua rasa na intencionalidade artística, fazendo surgir inquietações: pode-se ser interventivo sem se perder a inocência?

PERGUNTA: HÁ UM COLONIALISMO FINANCEIRO

A construção de um tecido relacional poderá ser espontânea se estivermos ao nível coloquial. Ao nível dos agentes artísticos as interferências e os muros replicam os dispositivos hegemónicos de poder, hoje associados ao mundo financeiro: o dinheiro manda, tem a sua agenda, os seus circuitos preferenciais, as suas zonas de coagulação na forma de investimento artístico. Este processo dita normalmente a exclusão dos seus primeiros agentes, os artistas, ou coage -os a uma adesão à hegemonia.

Se há coisa que a arte inclua na sua definição é a sua vaidade: os homens morrem, a sua arte permanece, é cuidada, merece ser conhecida, ensinada, mostrada, protegida, divulgada.

São contextos que importa compreender, conhecer, convocar. Os espaços carentes de discursos tornam-se anómicos, colonizados, sem identidade, uma instância da sociedade sem relato (GARCÍA CANCLINI, 2010). O terreno em causa é o nosso, porque falamos da identidade, da emancipação cultural, da autonomia discursiva. Como ter identidade, sem reconhecimento dos discursos comunicativos? Esse é um problema que talvez ajude a compreender as manifestações associadas às subculturas, ou às movimentações em direção aos novos populismos: para além da materialidade e do aumento do consumo global, não há comunicação reconhecida das identidades existentes.

Há uma carência generalizada, fora dos centros de poder, de discursos verdadeiramente emancipados que se exigem (MARTÍN-BARBERO, 2003). Aqui se encontra um dos locais para um posicionamento de resistência: aumentar a

produção discursiva e emancipatória, promovendo o conhecimento e o reconhecimento qualificado de artistas e obras, num posicionamento recentrado nas culturas locais e excêntricas, nas identidades.

A situação da arte é de ameaça e é cada vez mais dependente de contextos de participação (ARDENNE, 2006).

PERGUNTA: HÁ NOVOS DISCURSOS PARA UMA DESCOLONIZAÇÃO DO ARTISTA

A proposta é construir discurso, mas invertendo as hierarquias. Suscitam-se novos discursos, em que os enunciadores são os próprios artistas, tomando por objeto a obra de outros artistas. Os interesses legitimadores dissipam-se e entra ar fresco no circuito poderoso da arte. É preciso contrapor resistência, ocupando espaço, construindo discurso, contribuindo com conteúdo informado e qualificado.

O desafio é atual: a produção destes discursos, por artistas, tem uma legitimidade calibrada pela história, pela diversidade (NUNES, 2010). Certamente irão ter mais ou menos justificação, mas a sua existência não é ignorável. O artista assume mais responsabilidade, incorporando agências, não apenas do lado da produção solitária, mas também do lado do reconhecimento, onde se completa o ciclo da reprodução do poder (OLIVEIRA & STRATICO, 2013).

As excentricidades são procuradas num processo de nova descolonização ideológica. Elena Tejada, peruana, será um exemplo desta consciência de uma mestiçagem identitária a proteger e a não deixar submergir:

En su performance, "Boundaries" [2000], Elena Tejada se esforzó por leer en inglés - pronunciado como se escribe - libros de arte, subida en una mesa y rodeada de libros, y terminó masticando y tragando las páginas de uno de estos incomprensibles depositarios de la verdad sobre el arte. (RADULESCU DE BARRIO, 2017)

Elena Tejada constrói uma *persona* emancipatória, reivindicativa e interpeladora, que se expõe frágil assume o seu poder pelo confronto. Na Bienal de Lima, 1997, urina, de cintura nua, frente aos curadores e críticos presentes.

O modelo é formativo, consciente, e ambiciona mais: mais relação, mais conhecimento, mais disseminação, mais públicos, mais discursos sobre arte, mais conhecimento. É uma nova estética, mais que relacional (BOURRIAUD, 2009) é uma estética cognitiva.

A atitude é de resistência. Vencer o capitalismo cognitivo das hegemonias dos discursos artísticos exige persistência e inovação. O desafio é deixado a todos, artistas, públicos, agentes formativos: há um movimento educativo em marcha, uma viragem, que reposiciona no centro as práticas colaborativas e a criação de públicos (ARDENNE, 2006; O'NEIL & WILSON, 2010).

Constrói-se reconhecimento, devolve-se olhares atentos a artistas que sofriam desatenção, promove-se a maior proximidade cognitiva, partindo de uma emancipação dos artistas e dos públicos (RANCIÈRE, 2010).

O projeto poderá estar em curso: dar a conhecer quem está por conhecer, é preciso fazer funcionar os circuitos relacionais excêntricos (BOURRIAUD, 2009; ARDENNE, 2006) e antepor à colaboração um conhecimento mútuo que robusteça os discursos, e origina novidade nos discursos sobre arte.

CONCLUSÃO: VIRAGEM EDUCATIVA? ASTÚCIAS COLABORATIVAS?

A agência artística é criadora de políticas, e pode ser geradora de novos públicos. Aqui se encontra uma justificação para novas formas de intervenção no campo do reconhecimento artístico, agindo formativamente, conforme se vem tornando mais presente e necessário (RIZZI, PIRAS & MARANGOLO, 2010), através de práticas artísticas abrangentes junto de todos os actores da esfera artística (TOURINHO, 2003). O contexto é reconhecido como de "viragem educativa" (O'NEIL & WILSON, 2010) quando se observa uma tendência de convergência de agências na direção inclusiva, colaborativa, participativa, por parte de instituições, escolas, museus, plataformas de disseminação e de produção, artistas e educadores (FRADE, 1994). Os agentes são tocados por uma dinâmica inclusiva que a todos beneficia. Os artistas encontram mais ventilação e notoriedade imediata, os museus e os centros de arte implicam mais pessoas alargando a sua influência junto das audiências e mostram aos seus patrocinadores, num contexto global neo-liberal, números de visitantes mais expressivos. Há um enviesamento económico no processo, o que inscreve a ideologia nesta viragem educativa. A implicação pode ser aparente, a educação pode ser mera adesão, diversão, entretenimento. A arte pode tornar-se mais divertida e congregadora de experiências para todas as idades, não extamente pelos melhores motivos, mas sim porque se alimenta de mais audiência e mais impacto junto de públicos agora consumidores das indústrias criativas.

A tendência anti-artes-plásticas afirmou-se com uma plena intencionalidade na convocação de relacionamentos logo na concepção artística. O artista vem assumindo uma responsabilidade curatorial ao incluir como suporte as conexões sociais que activam a obra. As peças propostas carecem não de canais de comunicação, mas são elas mesmas os canais que as fazem existir. O paradigma é cada vez mais relacional (BOURRIAUD, 2009) ao mesmo tempo que a criação de públicos entra dentro da esfera de ação do autor: o público já espera ser interpelado, convocado, parece reclamar maiores parcelas de intervenção.

Ao mesmo tempo a multiplicação de suportes – o graffiti, o livro de artista, a plataforma de intervenção comunitária – favorece uma aproximação entre os

grupos cooperativos auto-organizados de artistas e o estabelecimento capitalizado de redes de público, que, uma vez criado (ou 'educado'), se torna ele mesmo um fator de procura ou demanda.

Esta é uma tendência turbulenta e apelativa que se consolida em torno dos olhares atentos do *art world*: perde-se univocidade, descartam-se os guardiões da legitimação (BOURDIEU, 2001) diminui-se o peso do *gatekeeping* (LEWIN, 1942; SHOEMAKER & VOS, 2009). Aqui os territórios alargam-se, tornam-se coincidentes com os mapas, com as derivas do espaço urbano, a cidade torna-se um novo suporte, os ambientes informais tornam-se oportunidades para uma maior intervenção educativa do autor (HUERTA, 2015). Os campos de intervenção artística sobrepõe-se às demografias, e os mapas coincidem mais com os territórios. A relação artística aproxima-se de uma proposta de um para um, o artista interpela e é também interpelado, numa relação quase molecular.

É um dos aspectos multiformes do "educational turn" nas artes (O'NEIL & WILSON, 2010), termo que talvez possamos traduzir por "viragem educativa". A viragem educativa possui múltiplas áreas de intervenção: quando o discurso artístico, curatorial, mediático e de gestão institucional se orienta para uma maior interação relacional, através da convocação de novos públicos, mais visitantes, mais interação pelas redes e dispositivos móveis, mais implicação informal através de novos espaços e de novos circuitos de circulação, mais implicação formativa dos artistas na produção de discursos sobre a arte, mais ênfase na formação artística através dos mais recorrentes mestrados e doutoramentos, com novas soluções de inserção académica, como a pesquisa baseada na prática, entre muitas outras instâncias (QUEIROZ, 2013).

A complexidade tectónica das forças em interação favorece a formação de novas formações artísticas, novas expressões, sejam essas forças mais ou menos auto-conscientes, mais ou menos desinteressadas, mais ou menos dependentes das pressões do circuito económico, mais ou menos contaminadas de um *zeitgeist* ideológico (neoliberal), ou, no seu oposto, por uma motivação ativista sustentada nos temas permanentes dos direitos civis, ecologia e sustentabilidade, cidadania e educação, inclusão e multiculturalismo, e outros que se mantêm disponíveis. Nesta reserva temática, e também nas redes de implicação, se pode dissimular uma "astúcia colaborativa" de carácter mais profundo, ideológico. Pode, esta astúcia, introduzir um efeito inverso, o do afastamento da vertente educativa das tendências contemporâneas – pelo perigo de fornecer um alibi político para deslocar a educação artística para fora da educação formal, de reduzir as suas cargas horárias, ou de suprimir as disciplinas artísticas dos currículos – pois afinal os museus e os artistas poderiam encarregar-se dessa tarefa. Essa seria mesmo uma das astúcias do poder.

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac. 2006. ISBN: 84-96299-40-6.
- BOURDIEU, Pierre. "Sobre o poder simbólico". In: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p.07-16, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. (Ed.) *AlterModern: at Tate Britain, Tate Triennial*. London: Tate Modern, 2009. ISBN: 9781854378170.
- _____. *Estética Relacional*. São Paulo. Martins Fontes, 2009. ISBN 978-85-99102-97-8.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CORONA, Marilice. Território partilhado: cruzamento de linguagens, espaço de reflexão." *PORTO ARTE*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, maio 2016, p.91-101.
- CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira da. Fioravante and the emptiness: the drawing as strategy of absence. *Estúdio*, Lisboa, v. 7, n. 16, p.42-48, dez. 2016. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000400005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 11 set. 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Lisboa: Relógio de Água, 1994. ISBN: 9789727082407
- FRADE, Isabela Nascimento. *O barato da arte na praça: o artesanato na feira hippie de Ipanema*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores. (2010) ISBN 978-987-1566-30-3.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. *Pinturas encadernadas ou*

- pinturas enquanto livros. *Estúdio*, Lisboa, v. 3, n. 6, p.115-123, dez. 2012. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000200017&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 11 set. 2017.
- HALL, Stuart. Encoding / decoding. In In: HALL, D. HOBSON, A. LOWE, & P. WILLIS (eds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79. P.128-38. 1980. Disponível em URL: http://www.hu.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall_Encoding-n-Decoding.pdf
- HUERTA, R. *Educación artística, derechos humanos y diversidad sexual*. In HUERTA, R. y ALONSO-SANZ, A. (Eds.), *Educación Artística y Diversidad Sexual* (p.23-42). Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2015. ISBN 978-84-370-9707-7.
- LEWIN, Kurt. Forces behind food habits and methods of change. *Bulletin of the National Research Council*. 108:35-65. (1942)
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Nuevas claves de la visibilidad social y la creatividad* (seminario). Bogotá: Universidad Javeriana, Seminario de posgrado. 2003 [Consult. 2016-02-24] Disponível em URL: <http://pt.scribd.com/doc/19241339/Seminario-Arte-comunicacion-y-tecnica>
- MARTINS, C. S., & ALMEIDA, C. Que sentido para a investigação em educação artística senão como prática política?. *Educação, Sociedade & Culturas*, (40) 2013.
- MEANA, J. C.. *El espacio entre las cosas, Arte y Estética*. Diputacion de Pontevedra, 2001.
- NICOLAIEWSKY, Alfredo. De Película: As narrativas fotográficas de Vera Chaves Barcellos. *Estúdio*, Lisboa, v. 3, n. 5, p.316-320, jun. 2012. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100053&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 10 set. 2017.
- NUNES, Ana Luísa Ruschel. História da Arte e desenvolvimento do pensamento estético da criança: uma aprendizagem significativa. *Revista Práxis Educativa*, 5(1) 2010.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 2002. ISBN:8533616864
- OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre, & STRATICO, Fernando A. Histórias do sujeito e formação em arte. DOI 10.5212/PublicatioHuma.v.21i2.0005. *Publicatio UEPG: Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes*, 21(2). 187-195. (2013)
- O'NEIL, Paul & WILSON, Mick (Ed.) *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions. 2010. ISBN 978-0-949004-18-5
- PILLAR, Analice Dutra. Leitura e releitura. *A educação do olhar no ensino das artes*, 3, 9-22. (1999)
- QUEIROZ, João Paulo. Discursos da Arte em Mudança. In CIRILLO, José & GRANDÓ, Ângela (Ed.) *O Sabor da sua Saliva é Sonoro: reflexões sobre o processo de criação nas artes*. São Paulo: Intermeios Casa de Livros. P.148-157. 2013. ISBN: 978-85-64586-44-4
- _____. Educação artística, casos e realidades: 'infirmatati,' ou a fraqueza analógica. In *Novos Lugares para a Educação Artística: O V Congresso Matéria-Prima*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. (2016) 735 p. ISBN: 978-989-8771-44-5. p.379-86. Disponível em http://congressomateria.fba.ul.pt/actas_2016.pdf
- RADULESCU DE BARRIO, Mihaela. Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras obras*. 8(20). 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. 2010. ISBN: 978-989-8327-06-2
- RIZZI, C., PIRAS, F., & MARANGOLO, P. Top-down projections to the primary visual areas necessary for object recognition: A case study. *Vision research*, 50(11), p.1074-1085. 2010.
- SALVATORI, Maristela. O múltiplo em publicações de artistas: Röhnelt, Cattani e Mutran. *Revista Estúdio*, Lisboa, v. 7, n. 16, p.34-41, dez. 2016. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000400004&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 10 set. 2017.
- SHOEMAKER, Pamela J.; VOS, Tim P. *Gatekeeping Theory*. New York: Routledge, 2009. ISBN 0415981395
- TOURINHO, Irene. Transformações no ensino da Arte: algumas questões para uma reflexão conjunta. In BARBOSA, Ana Mae. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2ª Ed. São Paulo: Cortez. 2003.
- VERÓN, Eliseo. *A produção do sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *Esto no es un libro*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 1999.

João Paulo Queiroz

Professor da Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), em Lisboa, Portugal.

(*) Texto enviado em setembro/2017